



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES – ESCOLA DE BELAS ARTES
CURSO DE HISTÓRIA DA ARTE

JULIANA FIGUEIRA BATISTA

FRAGMENTOS DE UMA CRONOLOGIA DO FASCISMO NO CINEMA DE MICHAEL HANEKE

RIO DE JANEIRO
2019

Juliana Figueira Batista

FRAGMENTOS DE UMA CRONOLOGIA DO FASCISMO NO CINEMA DE MICHAEL HANEKE

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharel em História da Arte.

Orientador: Dr. Messias Tadeu Capistrano dos Santos

Rio de Janeiro

2019

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todos aqueles que estiveram ao meu lado nesta jornada, durante a graduação e enquanto escrevia este trabalho.

À minha mãe Evelina Figueira, pelo apoio e suporte emocional e financeiro durante toda a minha vida, sobretudo em meus estudos, por não me deixar faltar nada e, principalmente, pelo incentivo a buscar sempre o conhecimento.

Às minhas irmãs, Louise Figueira e Adriane Figueira, por me defenderem e cuidarem de mim desde pequena, pelas horas gastas assistindo a filmes e séries, por me ouvirem por horas e horas falando sobre as coisas que gostaria de estudar, e por sempre estarem ao meu lado em minhas escolhas, por não duvidarem de que eu conseguiria alcançar qualquer coisa que fosse. Em especial a Adriane, por não ter saído do meu lado em nenhum momento, me incentivando sempre a continuar no caminho certo, por ter aguentado todos os meus pequenos surtos durante a graduação, pela paciência ao me socorrer com algumas teorias mais difíceis e por sempre estar disposta a ouvir e ler o que eu escrevia.

Ao meu gato John, minha coisa mais preciosa, por ronronar e deitar em todos os meus livros e textos da faculdade, pelo amor e carinho dado a mim ao seu modo e por estar sempre por perto preenchendo o ambiente com os seus miados nos últimos cinco anos.

Ao meu professor e orientador Tadeu Capistrano, por não ter desistido de mim mesmo nos períodos nublados pelos quais passei durante a produção do meu trabalho, por ter acreditado no meu projeto desde o início e pelas excelentes indicações de leituras e filmes em sala desde as aulas de História do Cinema.

Aos professores que durante a graduação, de alguma forma contribuíram com minha formação acadêmica, ao indicar leituras e obras a pesquisar: Verônica Damasceno, Patricia Corrêa, Tatiana Martins, Felipe Scovino e Sylvia Coutinho.

Por fim, agradeço a Michael Haneke, por ter me ensinado desde muito cedo a apreciar o cinema para além de uma espectadora comum, por me mostrar que a arte é e sempre foi a melhor escolha e por me educar a não aceitar as coisas do jeito que estão e a sempre buscar por que e por quem elas se dão.

(...) Compreender não significa negar nos fatos o chocante, eliminar deles o inaudito, ou, ao explicar fenômenos, utilizar-se de analogias e generalidades que diminuam o impacto da realidade e o choque da experiência. Significa, antes de mais nada, examinar e suportar conscientemente o fardo que o nosso século colocou sobre nós – sem negar sua existência, nem vergar humildemente ao seu peso. Compreender significa, em suma, encarar a realidade sem preconceitos e com atenção, e resistir a ela – qualquer que seja.

Hannah Arendt

— Ao ódio herdado dos pais, eles acrescentarão o próprio idealismo e impaciência. Alguém vai se apresentar e colocar seus sentimentos em palavras. Alguém vai prometer um futuro, alguém vai fazer exigências. Alguém vai falar de grandeza e sacrifício. Os jovens e inexperientes darão sua coragem e sua fé aos cansados e inseguros. E então, haverá uma revolução... Essas pessoas vão criar uma nova sociedade... É como o ovo de uma serpente, através das finas membranas, você pode discernir claramente o réptil que já é perfeito.

O Ovo da Serpente, 1979 – Ingmar Bergman

RESUMO

BATISTA, Juliana Figueira. **Fragmentos de uma cronologia do fascismo no cinema de Michael Haneke**. Rio de Janeiro, 2019. Trabalho de Conclusão de Curso – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Esta pesquisa pretende discutir as relações entre a violência e os conceitos de bem e mal apresentadas nos personagens de *A fita branca* (2009), analisando representações do fascismo nesta obra, e dos microfascismos na *Trilogia da frieza* (1989, 1992, 1994), traçando paralelos e comparações entre os dois conceitos. Enquanto o primeiro se cria a partir da “educação” rigorosa que é dada às crianças, que tomam gosto pela punição e pelo mal, agindo como se fossem a lei e buscando fervorosamente motivações para praticar o mal entre seus vizinhos, almejando a autoridade e superioridade, o segundo tem motivações opostas: busca-se ficar o mais “escondido” possível, não se envolver em problemas que não concernem a si próprio, não ter uma opinião divergente, viver e esperar a morte ou mesmo buscá-la. Serão utilizados como referências bibliográficas principalmente leituras da obra de Hannah Arendt concernentes à questão do fascismo e da banalização do mal, e de Gilles Deleuze e Félix Guattari acerca dos microfascismos, além de leituras específicas sobre a obra de Michael Haneke.

Palavras-chave: fascismo, microfascismo, mal, Michael Haneke.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1. A FITA BRANCA E A NOÇÃO DE FASCISMO.....	10
1.1 “Uma história infantil alemã”	11
1.2 O autoritarismo e a “semente do mal”	15
2. TRILOGIA DA FRIEZA: A FRAGMENTAÇÃO DA SOCIEDADE.....	21
2.1 Sociedades de controle e microfascismo(s).....	22
2.2 O vídeo de Benny e a busca pelo <i>real</i>	30
3. O EU E O OUTRO.....	33
3.1 Cronologias do fascismo.....	34
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	42
BIBLIOGRAFIA.....	44

INTRODUÇÃO

A evolução das sociedades com o decorrer do tempo trouxe diversos avanços em todos os setores, sejam eles públicos ou privados. A modernização nos meios tecnológicos obteve êxito e também falhas de segurança, proporcionando à sociedade medidas cada vez mais “obcecadas”, relacionadas a vigilância extrema e a uma regra de conduta comportamental dentro e fora dos meios sociais. Estas regras de comportamento existem a bem mais tempo do que imaginamos e nos instruem em determinadas situações e momentos que requerem um tipo ou outro de ação. Tais “exigências” eram aplicadas a aspectos do cotidiano como a vestimenta, educação à mesa ou mesmo a questões de fala que divergiam entre público e privado. O que vemos, com o passar do tempo e a “evolução” destas sociedades é uma aplicação dessas regras morais em todos os aspectos da vida humana, onde as vemos transformadas em uma parte normal do dia a dia, não percebendo o quanto elas nos moldam e em que proporção isto acontece.

Esta monografia intenta abordar temas como o fascismo e o microfascismo, bem como o *mal* e a violência, e sua caracterização na sociedade a partir de meados da Primeira Guerra Mundial até o mundo globalizado da década de 1990, analisando e comparando produções cinematográficas do diretor austríaco Michael Haneke e sua relação com a bibliografia utilizada na produção deste trabalho.

A fita branca (2009) será o primeiro filme a ser analisado, buscando reunir ideias sobre o fascismo e sua relação com a sociedade de época, as construções sociais e a organização da pequena aldeia interiorana representada na obra. A segunda obra a ser analisada, *Trilogia da frieza* (*O sétimo continente* (1989), *O vídeo de Benny* (1992) e *71 fragmentos de uma cronologia do acaso* (1994) trata de assuntos do mundo moderno e globalizado, abrangendo temas como a tecnologia e o biopoder, a fetichização da violência, desencadeada por uma busca demasiada pelo *real*, encontrado, nas obras a serem estudadas, em ações consideradas moralmente ilícitas.

A diferença entre a primeira produção mencionada e a *trilogia* está no período retratado nas obras, bem como a forma de lidar com fascismo e microfascismo utilizadas pelo diretor. *A fita branca* retrata um grupo relativamente pequeno de pessoas que vivem em um vilarejo, um local fechado e quase sem “intromissões” de fora e as situações representadas possuem teor histórico, quase como uma “previsão” da ideia de

nazismo; é o nascimento do mal no seio da família, a formação do caráter dos personagens a partir da educação que lhes é dada dentro da pequena aldeia em que vivem para que seja utilizada do lado de fora dela. Na *Trilogia da frieza*, as pulsões são diferentes, a prática daquilo que é “mau” não se dá de forma a “educar” ou “punir”, a sociedade que consome tecnologia e novidade transforma os seus cidadãos em organismos paranoicos e ao mesmo tempo, apáticos, buscando de alguma forma não sucumbir à vigilância extrema, ao olho invisível que as espreita prometendo uma ordem em meio ao caos em que os transformou, nos fazendo questionar se o avanço tecnológico é quem trabalha em favor da sociedade ou a sociedade que se torna escrava dele.

A construção deste trabalho se dará mediante análise e discussão acerca da representação do mal e da violência a partir das produções escolhidas através da metodologia de pesquisa bibliográfica e fílmica, leitura e análise de textos e análise de filmes, buscando investigar o conceito de mal elaborado por Michael Haneke em *A fita branca* a partir do pressuposto teórico/filosófico, relacionando a utilização da violência dentro desta história a ideais que caminham principalmente entre o religioso e o fascista, bem como analisar as ações microfascistas dentro das obras que compõem a *Trilogia da frieza*.

A primeira parte do trabalho introduzirá a obra do cineasta em questão a partir de *A fita branca* (2009), analisando a forma com que trabalha em suas produções e a importância de sua abordagem da violência, que se dá tanto de forma física quanto psicológica e emocional, além dos métodos utilizados por ele na construção de seus personagens e ações dentro de seus filmes e de uma análise contextual do período em que se situa o longa-metragem, abordando textos sobre fascismo, sociedades de disciplina e estado de exceção ao analisar a obra, utilizando-se principalmente a teoria de Hannah Arendt acerca da guerra e do totalitarismo, de Michel Foucault sobre biopoder e de Giorgio Agamben sobre estado de exceção, além do roteiro do filme e o modo de representação da violência utilizado pelo diretor, bem como a representação do “mal” feita a partir dos personagens infantis da história, buscando explicar o “ideal” de nascimento/origem do mal apresentado pelo diretor.

A segunda parte abrangerá os filmes produzidos entre o final da década de 1980 e início da década de 1990, que compõem a *Trilogia da frieza*. Fazendo análises acerca dos microfascismos que se instalam no nosso cotidiano, pretende-se destrinchar o conceito deste a partir das três produções, que contam histórias relacionadas aos

problemas atuais de suas épocas e a influência da globalização e evolução tecnológica sobre aquelas sociedades. A fragmentação das relações pessoais e sociais e o esvaziamento destas, bem como o apelo a violência, seja física ou mental, seja autoinfligida ou não. A violência não mais sendo uma forma de punição da maneira que se dá em *A fita branca*, mas como uma autodestruição *necessária* dos personagens a partir do caos. Nesta parte do trabalho serão utilizados textos relativos ao microfascismo e aos problemas relacionados à sociedade globalizada, fazendo leituras de autores como Gilles Deleuze e Félix Guattari, Zygmunt Bauman, Peter Pál Pelbart, além de textos específicos relativos à obra de Michael Haneke.

A terceira parte trará uma comparação entre fascismo e microfascismo, analisando as relações que ambos os “conceitos” tem com a sociedade. Enquanto o fascismo se dá de dentro para fora e em grande escala, almejando o ataque e liquidação de um grupo *específico* de pessoas, o microfascismo se instala nas pequenas ações ordinárias e solitárias da vida humana, é algo quase inerente a nós, que se manifesta aos poucos até levar-nos a nossa própria destruição. Aqui, serão utilizadas a bibliografia de Hannah Arendt e Gilles Deleuze e Félix Guattari, traçando paralelos e leituras sobre as obras dos autores.

Assim, pretende-se com este trabalho abrir a discussão em torno do *fascismo* e dos *microfascismos* que nos corrompem no dia a dia, bem como acerca da *origem* do mal e seus desdobramentos e consequências na sociedade a partir das produções escolhidas para a produção desta monografia. Este mal que não surge “do nada”, como nenhum outro sentimento, mas que se potencializa de dentro para fora, ou de fora para dentro, por meio de nossas vivências e as circunstâncias em que estas acontecem.

1. A FITA BRANCA E A NOÇÃO DE FASCISMO

—*Pode ser sentido como um cheiro penetrante. Todos o suportam, como um veneno, um veneno de efeito lento, que se percebe apenas no pulso acelerado ou como um espasmo de náusea.*

O Ovo da Serpente, 1979, Ingmar Bergman

A noção que se tem sobre a palavra fascismo nos dias de hoje é bastante ampla. Tem-se notado, ao longo dos últimos anos, uma tendência às ideias e ideais pensados nas três primeiras décadas do século XX por Benito Mussolini. Umberto Eco em *O Fascismo Eterno* (2018) denomina este “fenômeno” de Ur-Fascismo, ou Fascismo Eterno. Ultimamente tem-se a ideia de que o Fascismo é a palavra de denominação para qualquer regime totalitário, ou ainda chama-se fascista aquele que possui opiniões diferentes das nossas. Essa concepção se dá, segundo Eco pela razão de que o Fascismo em si não passava de um amontoado de contradições em suas crenças, o que lhe tornava “uma colagem de diversas ideias políticas e filosóficas.” (ECO, 2018, p. 32)

Para uma tentativa de ler a obra do cineasta austríaco Michael Haneke e sua relação com o Fascismo em *A fita branca* (2009), devemos contextualizar a estrutura criada pelo autor para dar voz à sua história.

A fita branca se passa em meados de 1913, às vésperas da Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918) e apresenta um vilarejo no interior da Alemanha que sofre com acontecimentos violentos e perturbadores que assumem um tom de julgamento e punição, apavorando a pequena população local à medida que se tornam um “costume”. Pode-se dizer que esta é uma obra *sobre* a guerra – já que a Primeira Guerra Mundial é mencionada nos minutos finais do filme – e sobre Fascismo, ou uma gênese do Nazismo, se levarmos em consideração o local e contexto apresentados, porém antes disso, é uma obra sobre a sociedade como um todo. A escolha de Haneke por representar uma história alemã é apenas o fio condutor do que se tem a dizer sobre relações humanas e “vontade de poder”. Se pensarmos no filme excluindo possibilidades sobre Fascismo ou Nazismo, como o próprio diretor menciona, temos somente “um grupo de crianças que absolutizam os ideais pregados a elas por seus pais.”¹

¹ *Educação não sentimental* (entrevista concedida a Roy Grundmann, presente no catálogo da mostra “A imagem e o incômodo: o cinema de Michael Haneke”, 2013).

1.1 “Uma história infantil alemã”

Die rechte Hand Gottes (A mão direita de Deus), este seria, inicialmente, o título de *A fita branca*. O filme, que levou dez anos para se desenvolver por completo, traz uma apresentação e possivelmente uma crítica ao protestantismo europeu no início do século XX. O subtítulo “uma história infantil alemã” nos aponta diretamente para os personagens infantis do filme. O uso deste artifício pode também ser visto como um instrumento de alienação, como se o autor estivesse dizendo aos seus espectadores: prestem atenção às crianças.

Os personagens abordados como centrais na história podem ser aqui definidos, como mencionado, as crianças, particularmente os filhos do pastor; e o professor que também é o narrador da história. Ademais, há a hierarquia social apresentada no vilarejo: o Barão, que é aquele com maior autoridade; além dele tem-se o pastor da única igreja, o único médico do local e por último os pequenos agricultores que trabalham principalmente para o Barão. Quando a onda de ataques é iniciada, essa estrutura hierárquica é deixada de lado pelos agressores, identificados pelo narrador como os seus alunos, as crianças do vilarejo, que utilizam-se de um discurso, visto superficialmente como religioso.

O uso deste discurso religioso vem como uma forma de “educar” estas crianças. Ensina-se que a punição, seja em forma de castigos ou mesmo agressões físicas é deferida pelo próprio bem de quem a recebe, portanto, quando se iniciam os ataques com a mesma “justificativa”, pode-se implicar que o uso desta é somente um subterfúgio para uma vingança dos filhos contra seus pais e sua repressão diária, quando percebem que os ideais impostos a eles não são também seguidos por quem os impõe, além de uma demonstração de quem está no poder. Trocam-se os papéis de opressor e oprimido.

Essa ambientação criada em *A fita branca* nos apresenta a estrutura das sociedades disciplinares criadas em meados do século XVII e XVIII – funcionais até meados do século XX – e abordadas por Michel Foucault em *História da Sexualidade: A vontade de saber* (2015) e *Microfísica do Poder* (2017). Se no período onde reinava o Soberano este detinha o poder sobre deixar viver ou – e principalmente – deixar morrer seus súditos, na sociedade disciplinar, a autoridade, nesse caso o Estado, “preocupava-se” em gerir a vida de sua população, reprimindo-a somente em última instância.

A velha potência da morte em que se simbolizava o poder soberano é agora, cuidadosamente, recoberta pela administração dos corpos e pela gestão calculista da vida. Desenvolvimento rápido, no decorrer da época clássica, das disciplinas diversas – escolas, colégios, casernas, ateliês; aparecimento, também, no terreno das práticas políticas e observações econômicas, dos problemas de natalidade, longevidade, saúde pública, habitação e migração; explosão, portanto, de técnicas diversas e numerosas para obterem a sujeição dos corpos e o controle das populações. Abre-se assim, a era de um “biopoder”. (FOUCAULT, p. 151, 2015)

Na sociedade disciplinar, o poder se transforma em micropoder: o Estado não interfere diretamente na vida de seus cidadãos, mas indiretamente em suas formas de vigiá-los. O poder agora centra-se no ambiente fechado: escola, igreja, prisão, etc., como forma de criar subjetividade aos indivíduos. Foucault utiliza aqui o modelo de *panopticom*² para exemplificar esta estrutura disciplinar: todos como vigias dos outros e de si mesmos. Cada pai, como chefe de sua família, transforma-se em uma espécie de “soberano” dentro daquele ambiente, sendo assim um, nas palavras de Foucault, *patria potestas*. O termo em latim designaria àquele – sempre do sexo masculino: pai de família – a qual o poder sobre a vida de seus filhos era concedido. Daí a “liberdade” de educá-los e “domesticá-los” ao seu modo: micropoder, neste caso, exemplificado muito bem na figura do pastor, que representa o pai de família esforçado em manter os seus no caminho certo, ainda que ao seu modo.

A estética adotada por Haneke nesta obra difere em partes do modo “habitual” do autor em seus filmes anteriores, que serão debatidos de modo mais amplo no próximo capítulo. É o primeiro filme do cineasta a ser lançado em película preta e branca, além disso, ouvimos a história em uma narração *voice-over*³ pela primeira vez em uma de suas obras para cinema. Estes artifícios são utilizados basicamente como elementos de alienação e ironia. Alienação no caso do uso de preto e branco, que funciona como uma contextualização do período de tempo apresentado e ainda uma estilização: ao se tornar um “filme de arte”, ele não necessariamente enfatiza o caráter “naturalista da realidade”, tornando-se mais abstrato; e ironia pelo uso do narrador, que não pode ser visto como

² Modelo arquitetônico de penitenciária “ideal” concebido por Jeremy Bentham em 1785 que permitia a um único vigilante observar todos os detentos de dentro de uma torre localizada no centro da construção sem que estes soubessem que estavam sendo vigiados.

³ Técnica de tradução audiovisual na qual as vozes dos atores são gravadas sobre a faixa de áudio original, que pode ser ouvida em segundo plano.

alguém de confiança, já que algumas das coisas narradas durante a história não foram presenciadas por ele.

O uso de nomes genéricos para os personagens, parte essencial da obra do cineasta, funciona gerando efeito simbólico e abstrato, como uma desumanização desses personagens:

Essa estratégia de nomeação funciona contra a individualização que a nomeação de personagens fictícios convencionalmente aspira e convida os espectadores a conceber esses personagens como relacionados uns com os outros de maneiras importantes, representando múltiplas versões de um tipo particular, e não indivíduos particulares. A nomeação desses personagens paradoxalmente remove sua individualidade e ameaça sua particularidade, sua singularidade individual. (LAWRENCE, p. 75, 2010. Tradução livre)⁴

Em *A fita branca* essa característica enfatiza a estrutura do vilarejo, que menospreza as particularidades dos indivíduos em detrimento de sua organização social, ou seja, todos tem sua função dentro desta pequena sociedade e sem ela, não são peças importantes para o funcionamento geral.

A essa estrutura assemelha-se o estado de exceção explorado por Giorgio Agamben na obra *Estado de Exceção (Homo Sacer II, I, 2004)*. Nela, vemos uma análise do regime nazi-fascista na Alemanha durante a Segunda Guerra Mundial a partir dos pressupostos jurídicos da Roma antiga. Em linhas gerais, o estado de exceção se inicia a partir do que Agamben nos coloca como estado de necessidade, quando a “ordem social” se encontra abalada e o poder soberano suspende os direitos da população como forma de retomar esta “ordem”. Nesse sentido, regimes totalitários como o nazi-fascismo apropriavam-se da estrutura do estado de exceção para escravizar e executar todos aqueles que fossem exceção à *regra*, neste caso a raça ariana:

O totalitarismo moderno pode ser definido (...) como a instauração, por meio do estado de exceção, de uma guerra civil legal que permite a eliminação física não só dos adversários políticos, mas também de categorias de cidadãos que, por qualquer razão, pareçam não integráveis ao sistema político. (...) o estado de exceção tende cada vez mais a se apresentar como paradigma de governo dominante na política contemporânea. (AGAMBEN, p. 13, 2004)

⁴ “This naming strategy works against the individualization that the naming of fictional characters conventionally aspires to and instead invites spectators to conceive of these characters as related too ne another in important ways, as representing multiple versions of a particular type, not particular individuals at all”. On *Michael Haneke* de Brian Price e John Daves Roades (Org.)

Este cidadão, prisioneiro do regime, destituído de seus direitos humanos básicos, é denominado por Agamben como uma *vida nua*, ou uma vida sem valor, “indigna de ser vivida”, subjugada ao poder daqueles que, de acordo com seus próprios princípios, decidiam o que seria feito dela, como se a vida humana fosse sua propriedade e não mais de seu próprio vivente. A pessoa diminuída à *vida nua* não possui mais seus traços humanos, se tornou um produto destituído de personalidade, um número em um uniforme esperando por sua aniquilação. Peter Pál-Pelbart em *O Averso do Nihilismo* (2016) cita o exemplo do “muçulmano” para representar a vida nua de Agamben:

O “muçulmano” era o cadáver ambulante, uma reunião de funções físicas nos seus últimos sobressaltos. (...) O “muçulmano” era o detido que havia desistido, indiferente a tudo que o rodeava, exausto demais para compreender aquilo que o esperava em breve, a morte. Essa vida humana já estava excessivamente esvaziada para que pudesse sequer sofrer. (PÁL-PELBART, p. 25, 2016)

A denominação “muçulmano”, utilizada pelos soldados nazistas para os prisioneiros dos campos de concentração advinha de uma caracterização rasa da religião islâmica, significando a aceitação do destino, fosse ele qual fosse. Em *A fita branca*, uma situação que se assemelha ao “muçulmano” no campo de concentração é a da família de camponeses que trabalha integralmente para o Barão e perde sua matriarca em um acidente na primeira metade do longa. Essa família depende (ou se vê como dependente) do Barão, que aqui figura como o poder soberano. Quando o filho mais velho dessa família decide se vingar pela morte de sua mãe, seu pai comete suicídio por medo e vergonha das represálias de seu patrão para com sua família. Essa situação do suicídio pode ser uma representação do valor da vida do camponês, que havia se tornado – ou se via como – uma *vida nua*:

a morte é o limite, o momento que lhe escapa; ela se torna o ponto mais secreto da existência, o mais “privado”. (...) ele (o suicídio) fazia aparecer, nas fronteiras e nos interstícios do poder exercido sobre a vida, o direito individual e privado de morrer. (FOUCAULT, p. 149, 2015)

Nesta situação, ele não possui mais sua própria vida, portanto, tirá-la por si mesmo é a última forma de ter alguma escolha autônoma sobre ela. Se o poder político da sociedade disciplinar tinha como tarefa “gerir” a vida, aqueles subjugados a este

poder, como única forma de esclarecer sua individualidade, “possuíam” o direito de tirá-la, como uma forma de “libertação” do sistema e seus poderes.

1.2 O autoritarismo e a “semente do mal”

Hannah Arendt, em *Origens do Totalitarismo* (2012) nos traz um apanhado sobre os regimes que varreram a Europa no século XX, principalmente o Nazismo alemão e o Stalinismo até então soviético.

Uma das principais características dos regimes totalitários é a sua propaganda antes e após a tomada de poder. É através dela que se propagam ideias e mentiras a fim de um recrutamento da população. Após esse recrutamento e a almejada tomada de poder, inicia-se um processo de doutrinação. O terror também é utilizado na forma de violência, que passa a ser empregada “para dar realidade às suas doutrinas ideológicas.” (ARENDT, 2012, p. 474). Um regime totalitarista não existe sem a propaganda e seu público, a massa. As ideias, disseminadas pelos governos que almejam a tomada do poder não tem por objetivo ajudar aos cidadãos da classe pobre em praticamente nenhum lugar, porém, em sua maioria é graças a ela que se toma o poder:

Quando o totalitarismo detém o controle absoluto, substitui a propaganda pela doutrinação e emprega a violência não mais para assustar o povo (o que só é feito nos estágios iniciais, quando ainda existe a oposição política), mas para dar realidade às suas doutrinas ideológicas e às suas mentiras utilitárias. (ARENDT, 2012, p. 474)

A propaganda é a fase inicial na luta pela hierarquização da sociedade, sendo seguida pelo terror e pela doutrinação. Pode-se aqui, fazer um adendo, mencionando o que vemos hoje, no cenário político brasileiro, que se assemelha bastante ao que é discutido na literatura de Arendt. Vemos um discurso cada vez mais inflamado de ódio, a disseminação de notícias e informações falsas, fazendo com que o temor pela perda de direitos e a instauração de uma nova ditadura em nosso país aumente diariamente.

No caso de *A fita branca*, essa forma de propaganda terrorista é demonstrada principalmente quando o garotinho Karli – portador de Síndrome de Down – é uma das vítimas da mão invisível que perturba a paz do vilarejo. Quando encontrado com os olhos severamente machucados, há também um bilhete junto a ele que ameaça: àqueles que desrespeitarem a nova ordem serão castigados. Isso instaura o medo e por

consequência, a falta de ação por parte dos moradores locais, que continuam suas vidas como se nada tivesse acontecido, salvo pela parteira, mãe do menino, que resolve deixar o local, o que presume que, além do professor ela também saiba quem cometeu os crimes.

Em *Sobre a Violência* (2016), Arendt aborda os métodos e usos da violência em se tratando de regimes totalitários, fazendo uma crítica a essa violência, contextualizada por eventos como as rebeliões estudantis do ano de 1968, a Guerra do Vietnã, a evolução das tecnologias de guerra e a glorificação da violência, trazendo uma abordagem acerca das motivações dos grupos ou indivíduos à instrumentalidade da violência, defendendo a afirmação de que a violência não significa poder, mas uma espécie de “não-poder”.

A autora entrega definições das características *poder, vigor, força, autoridade e violência*, elencando-as como as “fases” de um governo ou mesmo um regime totalitário em seu caminho ao declínio. Assim, é afirmado que o poder relaciona-se com a habilidade humana de agir de forma coletiva, não sendo nunca propriedade de apenas um indivíduo, mas de todo o grupo. Ao contrário disto, tem-se a violência, caracterizada por seu caráter individual e instrumental:

(...) está próxima do vigor, posto que os implementos da violência, como todas as outras ferramentas, são planejados e usados com o propósito de multiplicar o vigor natural até que, em seu último estágio de desenvolvimento, possam substituí-lo. (ARENDT, 2016, p. 63)

Por vigor, entende-se a qualidade da individualidade: “é a propriedade inerente a um objeto ou pessoa e pertence ao seu caráter, podendo provar-se a si mesmo na relação com outras pessoas ou coisas.” (ARENDT, 2016, p. 61). Sublinha-se ainda a autoridade, característica investida tanto em pessoas como em cargos e ainda em postos hierárquicos nas igrejas (*auctoritas*, mencionada por Agamben. O *patria potestas* como uma *vertente* do mesmo tipo de poder). Pode ser exemplificada como relações entre pais e filhos; senados, reinados, etc.; ou a relação entre um padre e seus fiéis ou membros de cargo menor na congregação. A autoridade deve ser respeitada sem questionamentos, ao contrário, tem-se a sua ruína.

Em *A fita branca*, a característica do vigor pode ser percebida na personagem de Klara, vista como a líder do grupo de crianças, a mente por trás das ações *malignas* dentro do filme. A definição de líder em *Origens do Totalitarismo* é semelhante à de vigor, visto que uma complementa a outra, o líder para ser líder necessita do vigor: “sua

posição (do líder) depende da habilidade com que arma intrigas entre os membros e efetua constantes mudanças de pessoal.” (ARENDT, 2012, p. 510)



Figura 1 Klara - *A fita branca* (2009) dir. Michael Haneke

Ao lado de Klara figura o seu irmão menor Martin. Suas personalidades diferentes parecem funcionar na obra como uma dicotomia entre *bem* e *mal*. Como mencionado anteriormente, Klara é uma líder dentro de seu grupo, sua postura é seguida pelas outras crianças e até o uso das cores na composição de seu figurino – o uso da película preta e branca enfatiza os tons escuros em sua vestimenta – nos dá essa impressão de ser uma *personificação* do mal. Já Martin personaliza não o bem em sua *essência*, mas uma ideia de pureza. Os diálogos desse personagem nos possibilitam pensar nesta ideia, talvez como uma das formas de alienação involuntária do espectador que, ao assistir ao filme, busca elementos visuais e narrativos que levem a um tipo de “conclusão” sobre a personalidade destes personagens.

Quando Martin é punido por seu pai por se masturbar, após ouvir uma história aterrorizante sobre outro garoto de sua idade que morreria por praticar dos mesmos atos, ele reage ao terrorismo da narrativa com vergonha e medo, o que resulta em outro momento angustiante para seu personagem, quando sobe nos apoios de uma ponte e dá a Deus a oportunidade de “levá-lo” consigo, pois sente a culpa por ter feito algo errado e pecaminoso. Já Klara, ao ser castigada na frente de seus colegas de classe por conta de sua “falta de modos”, vinga-se de seu pai matando seu pássaro de estimação com uma tesoura, deixando o animal morto sobre a mesa do pastor.



Figura 2 *A fita branca* (2009) dir. Michael Haneke

Podemos ver, nesta personagem em específico a “origem” do mal da qual se fala em *A fita branca*. Não são só as punições à comunidade do vilarejo que são orquestradas por Klara, é dela também essa espécie de vingança principalmente ao seu pai que, considerado um dos vetores da boa conduta dentro daquela pequena sociedade, se mostra também corrupto dentro de suas atribuições. Além disso, se olharmos para as suas cenas e diálogos com um pouco mais de atenção, é perceptível o seu gosto pela violência e até mesmo pelo caos instaurado no ambiente, que são disfarçados pela sua cínica simpatia e vontade de ajudar em todos os momentos possíveis.

Nem mesmo a fita branca – item que dá nome a obra e que costumava ser usado em crianças protestantes como forma de retomar e lembrá-las dos valores de pureza, inocência e o bem em si – “funciona” aos irmãos Klara e Martin que, mesmo depois do período utilizando-a, seja amarrada ao braço ou como um “adereço” aos cabelos, não “aprendem” a lição que seu pai está tentando lhes ensinar. Simbolicamente, o uso das fitas destacaria Klara e Martin como “boas” crianças, dado o seu elo com a maior autoridade religiosa do local, algo como um exemplo aos outros pais de como educar seus próprios filhos, porém é possível enxergá-las também como uma humilhação pública, tanto para as crianças quanto para o seu pai e principalmente a ele, que sente perder sua autoridade, dado que, a seu ver, não está educando sua prole de maneira correta e – se formos ainda um pouco mais longe em seu significado – estas fitas nos lembrariam um item bastante recorrente no futuro que aguardava essas crianças: nos campos de concentração, fosse do lado de fora das grades, como soldados e suas

suásticas, ou de dentro delas, nos prisioneiros que usavam braceletes indicando a que grupo pertenciam.



Figura 3 Martin - *A fita branca* (2009) dir. Michael Haneke

A falta de ação por parte da comunidade local à violência dos atos durante o filme se assemelha a “aceitação” das massas ao totalitarismo vigente dos regimes nazista e stalinista. Essa aceitação se dava em partes pelo medo das pessoas do que poderia acontecer caso se virassem contra este sistema e, principalmente, por uma grande parcela da sociedade que simpatizava com os ideais do partido totalitário em questão. Essa aceitação cega da violência por parte das massas, segundo o pretexto de que “algumas pessoas podem morrer, mas é um mal que vem para o bem” se dá mediante o fato de que as pessoas que acreditam nessa máxima não se veem como o lado “mau” da história, mas como o que há de melhor, logo, não precisam temer nada do que está por vir:

(...) dentro da estrutura organizacional do movimento, enquanto ele permanece inteiro, os membros fanatizados são inatingíveis pela experiência e pelo argumento; a identificação com o movimento e o conformismo total parecem ter destruído a própria capacidade de sentir, mesmo que seja algo tão extremo como a tortura ou o medo da morte. (ARENDR, 2012, p. 436)

Em *A fita branca*, tem-se o medo do que está por vir, mas também há a falsa tranquilidade quando os ataques cessam. Mesmo durante e após os eventos ocorridos, a comunidade permanece a mesma, os círculos sociais não se alteram e poucas pessoas –

basicamente o professor/narrador – se empenham em buscar um ou mais culpados para os crimes. Quando o professor chega à perigosa conclusão de que são seus alunos que estão por trás do que vem acontecendo – após pegá-los, em um momento ouvindo atrás da porta e em outro tentando entrar sem permissão na casa de Karli – e decide conversar com o pastor sobre o assunto, é repreendido e ameaçado de ser expulso do vilarejo. Após isso, o assunto é encerrado e ninguém é culpado ou punido por nada.

A Primeira Guerra Mundial chega e o pequeno vilarejo no interior alemão tem novos assuntos a se preocupar. Não nos é contado mais sobre o período de terror vivenciado pelos moradores do vilarejo interiorano. O propósito momentâneo daquelas crianças havia sido cumprido e algo maior os esperava futuramente.

A concepção de mal e fascismo elaborada por Michael Haneke toma forma a partir do seio da família, ambiente tradicionalmente visto como edificador do caráter do indivíduo em uma sociedade. *A fita branca* nos direciona a uma visão acerca do declínio da instituição familiar através dos rígidos – e falhos – padrões de educação do começo do século XX, expondo o narcisismo dos pais que, ao exhibir sua prole “adestrada” em público e agir de maneira oposta por trás das cortinas do lar, não se dão conta das forças de ódio que estão invocando.

2. TRILOGIA DA FRIEZA: A FRAGMENTAÇÃO DA SOCIEDADE

*E nas mensagens
Que nos chegam sem parar
Ninguém, ninguém pode notar
Estão muito ocupados
Pra pensar.
(S.O.S – Raul Seixas)*

*I don't know how you were diverted
You were perverted too
I don't know how you were inverted
No one alerted you.
(While My Guitar Gently Weeps – The Beatles)*

A *Trilogia da frieza* marca o trabalho de Michael Haneke com *O sétimo continente* (1989), seu primeiro filme para cinema; além das produções posteriores *O vídeo de Benny* (1992) e *71 fragmentos de uma cronologia do acaso* (1994). Diferente em sua forma de narrativa e contexto histórico/cultural de *A fita branca*, a trilogia é mais aproximada esteticamente de outras obras do cineasta, que trabalha temas como o avanço dos meios tecnológicos do mundo globalizado e suas consequências, além de problemas sociais: imigração, pobreza, xenofobia, entre outras mazelas sociais contemporâneas.

Em *O sétimo continente* (1989), vemos representada uma crítica a uma *desumanização* da sociedade. Apresenta-se uma história verídica, onde uma família austríaca de classe média decide colocar fim em suas vidas, tendo em vista que não mais existiam de fato, mas que haviam perdido suas funções como seres humanos, tornando-se uma pequena partícula subjugada ao poder do Estado e suas imposições sociais.

O vídeo de Benny (1992) acompanha a vida *pacata* de um adolescente aficionado pelas tecnologias de produção videográfica, seja como espectador ou *realizador*, que, em uma tarde comum e “tediosa” acaba por assassinar uma garota a quem conhecera a apenas algumas horas, fazendo um filme de sua ação. Quando perguntado por seus pais sobre o que o levou a fazer o que fez, Benny responde simplesmente que queria saber como era.

71 fragmentos de uma cronologia do acaso (1994) baseia-se também em uma história acontecida em Viena às vésperas do natal do ano de 1993. A narrativa acompanha a rotina exaustivamente monótona e repetitiva de um grupo *aleatório* de personagens que, aparentemente não tem ligação alguma, exceto pelo fato de que todos

farão parte de uma mesma cena de crime, onde alguns deles morrerão pelas mãos de um jovem que em uma explosão de raiva abre fogo contra pessoas dentro de um banco, atirando em si mesmo em seguida.

Em linhas gerais, estes três filmes tem em comum a representação do esgotamento perante a situação em que o mundo se encontra, contextualizada por imagens de conflitos relacionados à luta pela independência e guerras civis em países como a antiga Iugoslávia, dissolvida e extinta em 1992, Somália e Haiti entre as décadas de 1980 e 1990.

Uma das principais características existente nestas obras é a fragmentação. Nós as vemos de variadas formas nos três filmes analisados nesse capítulo, seja na montagem da película, na forma de narrativa ou mesmo nos gestos dos personagens diante da câmera. Essa divisão e subdivisão de cenas, cenários e personagens é representada de modo a contemplar o cotidiano em sua forma mais pura. Para Michael Haneke, conforme declara, a vida é fragmentada, portanto, não há motivo para que os seus filmes também não sejam, visto que estes tencionam representá-la de maneira crua e banal, o mais próximo possível da realidade.

Esta forma de abranger a fragmentação da sociedade através da fragmentação da imagem é empregada de modo a explorar narrativas e personagens que não se relacionam entre si, descentralizando os temas abordados e promovendo uma “democratização” destes, também nos expondo uma apresentação do mundo moderno após a dissolução das sociedades disciplinares debatidas por Foucault (2015/2017): globalizado e fragmentado. Se anteriormente – como vimos no pequeno vilarejo pré-guerra de *A fita branca* – a disciplina era a regra, na sociedade globalizada e pós Primeira e Segunda Guerra Mundiais das décadas de 1980 e 1990 representada pela *Trilogia da frieza*, ela é substituída pelo controle.

2.1 Sociedades de controle e microfascismo(s)

A ideia de fragmentação, ou *segmentarização*, a partir da perspectiva abordada por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil Platôs vol. 3* (2012), é vista como uma marca de qualquer sociedade, desde os tempos primitivos até os dias atuais. De acordo com esses filósofos, que conceberam a “esquizoanálise”, toda a nossa vida está dividida em pequenas partículas que formam o caráter e a civilização humana, desde o modo com o

qual nos vestimos em determinadas situações ou como agimos em determinados contextos; ou ainda a divisão binária entre masculino e feminino, humano e animal, certo e errado, bom e mau. A partir destas dualidades surgem diversos segmentos distintos que compõem a classe política e social que regem uma sociedade.

A fragmentação/segmentarização apresentada na produção cinematográfica de Michael Haneke possibilita leituras acerca da exposição da “burocratização” dos nossos atos dentro da sociedade de controle.



Figura 4 71 *fragmentos de uma cronologia do acaso* (1992) dir. Michael Haneke

Se nas sociedades disciplinares estas divisões e subdivisões dentro de ambientes fechados eram a regra (casa, escola, hospital, prisão, etc.), na sociedade de controle elas passam a ser a exceção. Se antes o dever do Estado era manter os cidadãos “catalogados” em *caixas* de acordo com suas especificidades, agora, passa a ser desfazer esses grupos, controlando-os de forma individual a partir do crescimento constante de novas tecnologias capazes de suprir – *quase* – todas as demandas sociais de parte da população.

Os confinamentos são *moldes*, distintas moldagens, mas os controles são uma *modulação*, como uma moldagem auto-deformante que mudasse continuamente, a cada instante, ou como uma peneira cujas malhas mudassem de um ponto a outro. (DELEUZE, 1990, p. 221)

Em *O sétimo continente* (1989), vemos o pai e marido Georg em sua busca ao cargo maior na empresa em que trabalha, vaga que antes era ocupada por um funcionário mais velho. Sendo a empresa uma *modulação* que se altera de acordo com a funcionalidade de suas peças, nesse caso os funcionários, o velho é substituído pelo novo até que este seja também substituído. Por outro lado, sua esposa Anna que, trabalhando como oftalmologista não vê a própria filha buscando por um contato mais aproximado com seus pais, ou mesmo seu irmão que passa por uma depressão. A vida de ambos os personagens gira em torno de seus empregos, e a promessa de que, se derem suas vidas por seus trabalhos, terão uma vida “melhor” e mais confortável no futuro.



Figura 5 *O sétimo continente* (1989) dir. Michael Haneke

As formas de controle ultrapassam as fronteiras do ambiente fechado para figurarem em todos os ambientes frequentados pela população. Na sociedade disciplinar, tudo era dividido de acordo com sua especificação, por exemplo, as funções de cada morador do vilarejo em *A fita branca*. Na sociedade de controle, assumem-se diversas funções, sempre em movimento. Deleuze, em seu *Post-Scriptum sobre as Sociedades de Controle* (1990) menciona a atualização dos “códigos” humanos da sociedade disciplinar para a sociedade de controle. Antes, o indivíduo era identificado

por sua assinatura e número de matrícula dentro de uma massa. Agora, ele passa a ser *catalogado* a partir de uma cifra eletrônica, uma senha dentro de um banco de dados. É a partir do controle dessa sociedade que surgem os microfascismos.

É sabido que, nos últimos anos o fascismo tem sido um espectro crescente nas sociedades ocidentais – não somente nelas, porém, esta pesquisa tenciona debruçar-se sobre questões relacionadas ao fascismo e microfascismo em algumas sociedades europeias –, porém, o microfascismo sobrevive dentro de nós nas menores atitudes cotidianas de nossas vidas, quase como algo *inofensivo*.

Toda sociedade, mas também todo indivíduo, são pois atravessados pelas duas segmentaridades ao mesmo tempo: uma molar e outra *molecular*. Se elas se distinguem, é porque não têm os mesmos termos, nem as mesmas correlações, nem a mesma natureza, nem o mesmo tipo de multiplicidade. Mas, se são inseparáveis, é porque coexistem, passam uma para a outra, segundo diferentes figuras como nos primitivos ou em nós – mas sempre uma pressupondo a outra. Em suma, tudo é político, mas toda política é ao mesmo tempo *macropolítica* e *micropolítica*. (DELEUZE, GUATTARI, 2012, p. 99)

De um modo *geral*, o estado molar das coisas corresponde ao individual, particular – microfascismo – e o molecular, por consequência corresponderá ao todo coletivo, não significando necessariamente o fascismo, mas as relações que obrigatoriamente precisam ser mantidas em sociedade. O microfascismo, por ser uma “característica” que se pode manter escondida, se traveste de boas intenções enquanto o pior de nossas personalidades se mantém intacto, quase como uma característica “natural” a *humanidade*, que já nasce dentro de nós.

Em *71 fragmentos de uma cronologia do acaso* (1994), vemos o jovem Maximilian comprando uma arma de outro jovem – que por sua vez a roubou para vender –. Não nos é exposto durante o filme nenhuma “motivação” para este personagem comprar ou mesmo usar aquela arma, ainda que, nos minutos iniciais da obra seja anunciado que esse mesmo personagem abrirá fogo contra um banco, suicidando-se em seguida.

O que podemos ler dessa atitude do personagem é uma espécie de busca por “segurança” – adquirida por meios ilegais – ou por um respeito forçado a partir do poder adquirido pelo símbolo que a arma carrega. Ainda que, sabendo o que irá acontecer ao final da história, nos pegamos surpresos ao vê-lo na tela, mais ainda por ser um evento real retratado. Tendemos a acreditar que não é possível que uma pessoa “normal” vá sacar uma arma e atirar em outras pessoas sem motivo aparente. É aí que se escondem

os microfascismos: pessoas tornam-se estranhas umas às outras, mesmo aquelas que fazem parte de nossos círculos próximos e até mesmo em nosso ambiente familiar. Não é possível julgar ou saber as ideias que perpassam a mente humana. O microfascismo, portanto, pode ser definido como uma parcela “aceitável” do fascismo dentro de nós, contanto que ele não seja extravasado de forma brutal, como em *71 fragmentos*.

Um Estado não precisa necessariamente ser gerido por um regime totalitário ou fascista, porém, é praticamente impossível que nós não sejamos afetados pelos microfascismos que se instauram em nossas vidas e relações cotidianas. Esses microfascismos estão presentes das mais variadas formas e nos mínimos detalhes da convivência humana. O simples fato de adotar uma ordem em todas as nossas ações dentro e fora de nossas casas configura uma ação microfascista. Seguir essa espécie de “cartilha” daquilo que se deve ou não fazer ou falar em público, ou de planejar cada simples e ínfimo ato quando dentro de uma coletividade, configuram um sistema de ameaça constante onde, caso não se aja de acordo com o “planejado”, tudo poderá ruir e a segurança e o bem-estar pessoal serão afetados. Criar uma *personalidade* para cada situação, *modular-se* de acordo com o que lhe é pedido: “É muito fácil ser antifascista no nível molar, sem ver o fascista que nós mesmos somos, que entretemos e nutrimos, que estimamos com moléculas pessoais e coletivas.” (DELEUZE, GUATTARI, 2012, p. 102)

Esta *modulação* da sociedade se dá a partir dos anos pós Segunda Guerra Mundial. As sociedades disciplinares estão datadas e não funcionam mais, os meios de confinamento antes utilizados por elas entraram em crise e o Estado não tem mais como controlar sua população, tendo como última alternativa aliar-se às soberanias militar, econômica e cultural, que agora controlam a sociedade através das grandes empresas estatais.

A essa “evolução”, por nós conhecida como globalização, Zygmunt Bauman, em sua obra *Globalização: as consequências humanas* (1999) chama “*nova desordem mundial*”⁵.

O significado mais profundo transmitido pela ideia da globalização é o do caráter indeterminado, indisciplinado e de autopropulsão dos assuntos mundiais; a ausência de um centro, de um painel de controle, de uma comissão diretora, de um gabinete administrativo. (BAUMAN, 1999, p. 67)

⁵ Termo utilizado anteriormente por Kenneth Jowitt como título de seu livro, *A nova desordem mundial* (1992).

Na Trilogia da frieza de Haneke temos apresentados e contextualizados muitos aspectos dessa *nova desordem mundial*: a atomização das relações humanas em função dos sistemas de comunicação cada vez mais modernizados, o acúmulo de riquezas em uma parcela muito pequena da sociedade e por consequência disso o crescente aumento da pobreza e fluxos migratórios, a banalização da violência pelos veículos midiáticos, etc.; tendo a morte como consequência em todas as situações em detrimento da quebra desse aparelho de estado.

Tomando como exemplo *71 fragmentos de uma cronologia do acaso* (1994), é possível encontrar cada um dos problemas citados acima. A obra que fecha a trilogia de Michael Haneke tem como pano de fundo alguns eventos verdadeiros da história da Áustria no ano de 1993. Acompanhamos fragmentos da vida de famílias comuns, como o desejo de um casal por adotar uma criança, um senhor solitário que tenta ter espaço na vida de sua filha, funcionária de um banco, um jovem estudante e aspirante a atleta de ping-pong, um pequeno imigrante vindo da Romênia, entre outros, sempre atravessados pelo noticiário na TV com imagens da guerra e eventos da cultura *pop* ao redor do mundo, uma característica bastante utilizada nos filmes da trilogia.

Nessa sociedade, focada no valor dos bens em detrimento do valor humano, o aparelho de estado funciona como uma “organização hierárquica com área de competência delimitada” que intenta a instigar o consumismo de sua população, moldando-a de forma a desempenhar o papel de consumidor. (BAUMAN, 1999, p. 69)

Para os consumidores da sociedade de consumo, estar em movimento – procurar, buscar, não encontrar ou, mais precisamente, não encontrar ainda – não é sinônimo de mal-estar, mas promessa de bem-aventurança, talvez a própria bem-aventurança. Seu tipo de viagem esperançosa faz da chegada uma maldição. (Maurice Blanchot notou que a resposta é o azar da pergunta; podemos dizer que a satisfação é o azar do desejo.) Não tanto a avidez de adquirir, de possuir, não o acúmulo de riqueza no seu sentido material, palpável, mas a excitação de uma sensação nova, ainda não experimentada — este é o jogo do consumidor. Os consumidores são primeiro e acima de tudo acumuladores de *sensações*; são colecionadores de *coisas* apenas num sentido secundário e derivativo. (BAUMAN, 1999, p. 91)

Em *O sétimo continente*, a família representada – também uma história real – está sempre em “acordo” com o que é novo. Os empregos bem sucedidos de Anna e Georg lhes dão o que é *necessário* para uma vida confortável, em termos materiais. A incessante

busca a *algo* leva essa família ao cansaço e desmoronamento, quando percebem que esse algo não vai chegar, visto que *ele* não existe de fato. Tomados por uma vontade de libertação da miséria em que se encontram, decidem – em concordância de todos – buscar seu próprio destino, sua própria *chegada*. Uma mudança para o sétimo continente, a Austrália, é o nome que eles dão para o suicídio coletivo por eles planejado.

Outro exemplo é o núcleo de *71 fragmentos* onde um casal tenta adotar uma criança. De início, vemos estes candidatos a pais interessados por uma garota em uma instituição de adoção, uma jornada que se torna difícil para eles quando a menina não se mostra “apta” a fazer parte da família devido o seu comportamento. Seja por medo, insegurança ou mesmo por não querer ser adotada por esse casal, ela “dificulta” a vida deles, que acabam se desinteressando por ela, como um produto que estragou e não serve mais para nada. Por outro lado, ao verem a história do jovem imigrante romeno na TV, sua *esperança* é renovada ao tentarem adotá-lo também, levando-o para casa como um teste para saber se ele servirá para a *vaga* em sua família. Planos estes que não se concretizam, visto que a futura mãe do garoto se encontra no banco durante o tiroteio iniciado por Maximilian e acaba se tornando uma de suas vítimas.

A estética fragmentada da vida elaborada nas produções de Haneke é como uma *representação* da ideia de biopoder⁶. O biopoder, aqui tomado por Peter Pál Pelbart, funciona a partir do que ele chama de incitação, reforço e vigilância, “fazer viver e deixar morrer”. (PÁL PELBART, 2013, p. 26) Pál Pelbart cita o “biopoder contemporâneo” de Giorgio Agamben para suscitar discussões acerca do atual, o que nos leva às produções analisadas aqui. Segundo o autor, diferente da ideia de fazer viver e deixar morrer, base do biopoder da sociedade disciplinar de Foucault, no biopoder contemporâneo, faz-se *sobreviver*.

Utiliza-se o termo “sobrevivencialismo”, empregado por Slavoj Žižek ao abordar os ataques terroristas de 11 de setembro de 2001 nos Estados Unidos. É nesta abordagem de Žižek que se encaixam os filmes da *Trilogia da frieza*. Segundo a perspectiva do autor, a lógica de sobrevivência do biopoder contemporâneo é muito mais “covarde” do que a atitude terrorista de atacar as Torres Gêmeas americanas. Em *71 fragmentos*, a atitude do jovem que atira contra funcionários e clientes do banco,

⁶ Conceito elaborado por Michel Foucault em *História da Sexualidade 1: A vontade de saber* (1ª edição 1976). Consiste na forma de poder, em vigor a partir do século XVII, onde o governo em atividade controlava a vida de seus cidadãos por meios políticos e biológicos, sendo a disciplina o governo responsável pela subjetividade dos corpos, e a biopolítica responsável pela população em conjunto.

ainda que sendo um ato de violência, carrega mais vida em si do que o cotidiano banal em que os personagens ali estão inseridos. O ato do personagem de extravasar os limites da lei é uma fuga da “escravidão da sobrevivência” a que estamos e sempre estivemos submetidos. Para Žižek, momentos como o 11 de setembro e, aqui, em *71 fragmentos*, são críticas ao que ele chama de postura sobrevivencialista pós-metafísica dos Últimos Homens.⁷

Para o autor, morte e vida designam não fatos objetivos, mas posições existenciais subjetivas, e, nesse sentido, ele brinca com a ideia provocativa de que haveria mais vida do lado daqueles que, de maneira frontal, numa explosão de gozo, reintroduziram a dimensão de absoluta negatividade em nossa vida diária com o 11 de setembro do que nos Últimos Homens, todos nós, que arrastam sua sombra de vida como mortos-vivos, zumbis pós-modernos. (PÁL PELBART, 2013, p. 29)

O sétimo continente e *O vídeo de Benny* diferenciam de *71 fragmentos* na questão coletiva apontada anteriormente em Žižek. No primeiro filme, a violência não é infligida à outras pessoas, mas a eles mesmos, os personagens. Quando a família representada no filme “escolhe” morrer, Michael Haneke nos mostra uma espécie de “aceitação” desta morte, “eu escolho morrer e aceito o meu destino”, como o muçulmano nos campos de concentração, discutido por Agamben e mencionado por Pál Pelbart. Mesmo no momento em que tudo está para acontecer, quando Anna, Georg e Evi estão para tomar os “coquetéis da morte”, tudo ocorre de forma calma. Há, previamente a esse momento, toda uma preparação para o ato final, uma divisão e organização dos dias anteriores a ele, tendo espaço até para um momento de “expurgação” dos sentidos, de ruptura com a realidade e desumanidade a que essa família faz parte, quando se destrói tudo o que há dentro de sua casa. Quebram-se móveis, eletrodomésticos, cortam-se suas roupas em pedaços e até todo o seu dinheiro é levado literalmente pelo ralo ao ser jogado no vaso sanitário.

2.2 *O vídeo de Benny* e a busca pelo real

O vídeo de Benny (1992) segundo filme da trilogia de Michael Haneke se assemelha a obra de 2009, *A fita branca* em termos de escolha de personagens. Nesta

⁷ Žižek usa o termo “últimos homens” como referência à teoria de Friedrich Nietzsche, sendo este a antítese ao “super-homem” ou “além-homem” de *Assim Falou Zaratustra* (1883)

produção, temos o enfoque em um personagem infantil, diferindo de *O sétimo continente e 71 fragmentos* por ser uma história fictícia. Benny é um garoto de 14 anos que vive uma vida confortável, numa família de classe média alta austríaca. Interessa-se pela produção de filmes e possui uma extensa coleção que vai de produções populares da década de 1990 até vídeos caseiros, como o que dá os créditos iniciais da obra, produção sua: o abatimento de um porco que convulsiona na tela em câmera lenta ao passo que Benny volta a fita e repete a cena algumas vezes.

Sabemos pouco sobre Benny ou sua família, o que vemos principalmente é a liberdade com a qual o garoto é criado. Seus pais viajam e o deixam sozinho em casa, livre para ir a qualquer lugar que desejar, o que difere essencialmente da forma de criação das crianças de 1913 representadas em *A fita branca*. Em uma de suas saídas, conhece uma garota e a leva para sua casa, experimentando a realidade do vídeo de início ao *abater* a moça assim como o porco enquanto grava seu próprio *filme* da ação. Seus pais, ao saberem do ocorrido em sua ausência, pensam imediatamente no que fazer para não “sujar” o currículo de seu filho, planejando como irão se livrar do corpo e o que farão com o garoto neste período, ficando decidido que este irá acompanhado da mãe em uma viagem ao Egito, sem repreensões ou castigos, enquanto seu pai cuida da “burocracia” da situação em casa.

Quando de volta em casa, Benny – no único momento do filme onde seus pais tocam no assunto do assassinato que ele cometeu – é perguntado por seu pai sobre o porquê de ter feito o que fez, ele lhe responde: “Não sei... Queria saber como era, acho.” Após isso, entrega seus pais à polícia, apresentando-lhes um vídeo onde havia gravado sua conversa sobre como lidar com o corpo.

A vida tem se tornado apenas uma consternação infinita, uma chatice eterna, uma exaustão incomensurável. Mata-se por tédio, por curiosidade, por não saber ou ter o que fazer. Morre-se por abulia, por pobreza de vida, por não ter – nem saber – o que fazer. Toda outra saída, toda outra forma de criação permanece rigidamente bloqueada. Microfascismo: uma vida que apenas pode atingir sua própria morte. (ULM, 2012, p. 139)

Algo que se torna simbólico na obra, como a fita branca utilizada no filme de mesmo nome, é o fato de Benny raspar sua cabeça após seu crime. Como a fita, o ato de se livrar de todo o seu cabelo é como encaixá-lo em um “grupo”, como seu próprio pai menciona ao vê-lo com o novo corte, a ele lhe parece que o garoto ou é um *skinhead* ou

um prisioneiro de campo de concentração. A utilização destas duas “categorias” de pessoas é quase um jogo que o diretor faz conosco: fica ao critério do espectador supor a qual grupo Benny pertence, ele é um “vilão” ou uma vítima da sociedade cruel na qual vivemos? Michael Haneke nos convida a ver o pior de nós mesmos através de sua precisão em representar-nos diante da câmera.



Figura 6 Benny - *O vídeo de Benny* (1994) dir. Michael Haneke

Como em *A fita branca*, vemos uma espécie de vingança, como um modo de ensinar uma lição a seus pais por fazer algo errado, nesse caso, acobertá-lo de seu crime recém-cometido. *O vídeo de Benny* contextualiza-se em um período de *boom* das tecnologias de entretenimento e comunicação. Um aparelho de TV é sempre visível, com informações ao rápido alcance da visão. As imagens da crise e da guerra estão ali, mas ninguém para pela informação, não há tempo para isso. A *realidade* a que Benny tem acesso é a dos filmes, não mais distinguindo a vida do lado de dentro e de fora da tela. Ele reclama, quando conversando com sua nova “amiga” sobre o método com o qual os filmes são feitos: o sangue feito com *ketchup* e os membros arrancados feitos de plástico. Ele procura por alguma realidade, não importando o modo utilizado para se chegar a ela, o que vale é o resultado final, a sensação causada por fazer algo verdadeiro em um mundo onde tudo é “plastificado”.

(...) esses filmes são notícias do progressivo congelamento [Vergletscherung] emocional em curso no meu país.

Através da descrição realizada com um distanciamento protocolar de casos de exceção, esses filmes mostram o pavor da frieza e do horror dos costumes burgueses.

(...)

Eles são uma defesa de um cinema de perguntas insistentes no lugar das rápidas, mas falsas respostas, uma defesa da distância esclarecedora no lugar da proximidade violadora, da condensação no lugar da dispersão, da provocação e do diálogo no lugar do consumo e do consenso.

Eles documentam a minha crença no efeito catártico do cinematógrafo. (HANEKE, 2012, p. 34)⁸

Quando escreveu *Terror e Utopia da Forma*, Michael Haneke não havia lançado ainda *O vídeo de Benny* e *71 fragmentos de uma cronologia do acaso*. Ambas as obras faziam parte do projeto (*Trilogia da frieza*) sobre a *glaciação* crescente das relações humanas. A *Trilogia da frieza* expõe o caos a que o mundo pós-moderno está condicionado, um dos resultados dos problemas discutidos no primeiro capítulo deste trabalho. Se antes os pais “domesticavam” seus filhos para exhibi-los ao próximo como um exemplo de sua boa conduta e “poder” de educar perante a sociedade, no mundo do controle somos todos domesticados por nós mesmos e pelos sistemas de poder a que somos constantemente expostos.

⁸ Trecho retirado de “Terror e Utopia da Forma”, presente na apresentação da obra *A imagem e o incômodo: o cinema de Michael Haneke*, (2012).

3. O EU E O OUTRO

—*Todos esses momentos se perderão no tempo, como lágrimas na chuva. Hora de morrer.*

Blade Runner, 1982 – Ridley Scott

—*O vazio é um espelho. Eu vejo meu rosto e sinto ódio e horror. Minha indiferença para com os homens me afastou. Eu vivo agora em um mundo de fantasmas, um prisioneiro em meus sonhos.*

O Sétimo Selo, 1957 – Ingmar Bergman

Uma característica que concerne tanto ao fascismo quanto ao microfascismo é o caráter coletivo que ambos carregam. Ainda que a ideia de microfascismo se relacione a um estado mais “individual” de nossas personalidades, continua a exercer influência direta em nossas relações e afetos com o mundo a nossa volta. As mudanças nos dispositivos de poder e controle do Estado com o decorrer do tempo moldaram a sociedade e sua forma de compreender e separar as vidas privada e social. Se no fascismo discutia-se como punir a quem não aceitasse ou não compactuasse com os ideais do movimento, no microfascismo das sociedades pós-modernas discute-se como punir-se a si mesmo, ainda que como forma de sentir algo real em um mundo onde os sentidos foram substituídos por sensações efêmeras e vazias.

O governo/movimento totalitário que se forma a partir do fascismo não é uma regra nas sociedades ocidentais nas quais vivemos. O “sentimento” fascista que vemos crescer hoje cada vez mais perto de nós é uma projeção do que poderia nos acontecer, como no passado – um passado relativamente recente –, o sentimento de ódio se transformou no caos, onde reinava o poder de um líder fanático sobre seus seguidores cegos e a ameaça àqueles que não aceitassem as novas “regras”.

Como na vida real, nos filmes de Michael Haneke esse fascismo histórico não acontece: em *A fita branca* vemos o ensaio para o grande “espetáculo” que se deu posteriormente. Na trilogia podemos perceber que, ainda que “exterminado”, o fascismo permanece, de forma inconsciente ou não em nossas vidas, a diferença é que hoje, o Estado não precisa de muito esforço para nos controlar, nós mesmos estamos controlando uns aos outros. O fascismo se fortalecia no medo que um grupo maior – em termos principalmente de poder – instituída a outro menor. O microfascismo, por outro lado, baseia-se no medo que se tem do *outro*, nos fazendo caminhar à nossa própria

destruição em detrimento disto. Se o Estado não pode nos destruir, que o façamos por nossa conta.

Walter Benjamin, em seu ensaio *Teorias do fascismo alemão* (1930), discorre sobre os ânimos em uma Alemanha derrotada na Primeira Guerra Mundial e em que isto os afetava como povo, o fascínio e anseio por uma nova guerra, como uma forma de “redenção” pela derrota na primeira, utilizando-a como uma motivação de caráter obrigatório no que estava por vir:

Sintoma de um entusiasmo pubertário que desemboca num culto, numa apoteose da guerra (...). Essa nova teoria da guerra, que traz escrita na testa sua origem na mais furiosa decadência, não é outra coisa que uma desinibida transposição das teses do *l'art pour l'art* para a guerra. (BENJAMIN, 2012, p. 65)

Benjamin fala em um sentimento de *pertencimento* por parte dos soldados que participaram da Primeira Guerra Mundial incitado pelo uso dos uniformes, estes que por sua vez davam um ar de importância e responsabilidade aos seus deveres em combate. Por trás deste sentimento se esconde um desejo pela aniquilação, não só do *outro*, mas também, e principalmente, do *eu*: lutar em uma guerra é como uma missão suicida da qual esses soldados aceitavam – quando condicionados a uma escolha – fazer parte e orgulhavam-se disso.

Os eventos narrados em *A fita branca* são anteriores à derrota da Alemanha na Primeira Guerra, mas expressam, ainda que sutilmente, os *ideais* de nacionalismo presentes nos jovens do vilarejo que, ao final do filme se preparam para deixar seus lares e lutar por sua nação na Primeira Guerra que se aproxima. O fascismo de Mussolini ainda não chegara as vias de se consolidar, porém começava a tomar forma nas mentes e ações das crianças retratadas por Michael Haneke.

3.1 Cronologias do Fascismo

Fascismo e microfascismo relacionam-se de maneira cíclica, o fascismo para se consolidar necessita dos microfascismos presentes nas menores partículas da convivência humana. O microfascismo, por sua vez, “inspira-se” no fascismo “grande”, se dá a partir do desejo pela repressão, ainda que inconsciente. De modo geral, o nível molar, para operar com precisão, depende dos microagenciamentos do nível molecular:

O capitalismo mundial não tem mais como elemento de trabalho senão um indivíduo molecular, ou molecularizado, isto é, de “massa”. A administração de uma grande segurança molar organizada tem por correlato toda uma microgestão de pequenos medos, toda uma insegurança molecular permanente, a tal ponto que a fórmula dos ministérios do interior poderia ser: uma macropolítica da sociedade para e por um micropolítica da insegurança. (DELEUZE, GUATTARI, 2012, p. 102)

Assim como no capitalismo do mundo globalizado, nas sociedades afetadas pelo totalitarismo, as massas figuravam no papel destes microagenciamentos do estado, como menciona Hannah Arendt:

A atomização social e individualização extrema precederam os movimentos de massa, que, muito antes de atraírem, com muito mais facilidade, os membros sociáveis e não individualistas dos partidos tradicionais, acolheram os completamente desorganizados, os típicos “não alinhados” que, por motivos individualistas, sempre haviam se recusado a reconhecer laços ou obrigações sociais. (ARENDT, 2012, p. 446)

As citações ilustram que, em guerra ou não, nossa sociedade sempre foi atravessada pela coerção fascista do Estado que sempre se apoiou nas massas, subjugando-as a seu poder. O totalitarismo da guerra acentuava a violência e morte física dos corpos, mas no totalitarismo globalizado a morte se dá de outra forma, no silenciamento e na dessubjetivação humana. Os “não alinhados” mencionados por Arendt representam grande parte – senão a totalidade – das sociedades ocidentais: Benny e o seu apreço maior por aparelhos eletrônicos do que por interações sociais, a família de *O sétimo continente*, que, da mesma forma que Benny também não consegue manter essas relações, apenas por motivos diferentes; e os personagens de *71 fragmentos*, onde, em uma cena específica vemos um casal na mesa de jantar comendo em silêncio, quando o marido aleatoriamente faz uma “declaração” a sua esposa dizendo que a ama, ao que ela reage com surpresa e pergunta o sentido destas palavras naquele momento.

A cena desconfortável parece ser mais longa do que realmente é, a falta de tato tanto do marido quanto da esposa criam uma aura de vergonha e tristeza, principalmente quando o homem, duro demais para saber lidar com suas emoções – ou com a falta delas –, desfere um tapa no rosto de sua mulher. Apela-se para a violência

quando não se sabe mais o que sentir. O desalinhamento antes social toma um rumo diferente: o problema não está mais só em não se “encaixar” em padrões sociais de comportamento, mas de não se encaixar em uma existência humana. Banaliza-se a vida até que não se saiba mais como vivê-la, em detrimento de “um desmoronamento das estruturas sociais normais e a uma falência dos papéis e das funções que pode chegar à completa inversão dos costumes e dos comportamentos culturalmente condicionados.” (AGAMBEN, 2004, p. 102) Segundo o filósofo italiano, o estado de exceção era sinônimo da ordem, enquanto que a anomia é fruto do caos e ambos os conceitos se entrelaçam, sendo a anomia uma consequência desta ordem forçada pelo fascismo do Estado.



Figura 7 71 fragmentos de uma cronologia do acaso (1994) dir. Michael Haneke

A fita branca é a única das obras analisadas nessa pesquisa que mantém relações com o fascismo e o microfascismo, ainda que o primeiro seja apenas uma “visão” do futuro próximo, uma conjunção de ideias tomando forma para dar a luz a algo muito maior, um experimento onde a humanidade é a cobaia. Enquanto vemos o trabalho dos “justiceiros” em execução, vemos também a apatia da pequena sociedade subjugada àquele poder tomado repentinamente. Como mencionado anteriormente, a única família que teme a situação a que está condicionada é a dos pequenos camponeses que trabalham para o barão e que, por coincidência ou não, é a mais pobre e dependente de seu patrão. Ao mesmo tempo, a baronesa também reage, partindo com seu filho em uma

viagem por não aguentar a “maldade e inveja das pessoas” dali. Michael Haneke ilustra nesses personagens, a “favor” de quem o fascismo trabalha: enquanto a burguesia, ainda que não seja adepta de seus ideais, tem, em muitos casos, a “opção” de fugir de uma situação que não lhe agrada, já a classe pobre não tem outra saída a não ser “aceitar” e perecer do mal que nasce em seu solo.

A filmografia de Michael Haneke centra-se em expor os males da vida burguesa europeia; em contrapartida disto, vemos pequenos *flashes* das vidas da classe pobre, quase sempre expostos através de aparelhos de rádio e TV, seguidos de mudanças drásticas de assunto como comerciais de novos produtos a venda ou músicas *pop*; a velocidade da informação funcionando paralelamente à descartabilidade daquilo que é infeliz: nos sentimos comovidos com guerras e com imigrantes morrendo em fronteiras ao redor do mundo enquanto são notícia para logo esquecermos e nos preocuparmos com o lançamento de um novo aparelho eletrônico ou com o próximo show de nosso artista favorito. Nos acostumamos à violência em detrimento de sua banalidade através da midiaticização:

As duas narrativas multifacetadas de Haneke estão estreitamente alinhadas com o cinema de arte Europeu e a história Europeia. Eles refletem a preocupação de longa data do cinema com problemas tão tradicionais do primeiro mundo como a alienação urbana, o anonimato da sociedade contemporânea e a anemia social da classe média. Mas eles também refletem mais fenômenos históricos recentes, como as diversas repercussões da queda do Bloco oriental, da integração política e burocrática da Europa, e de seu legado colonialista. (GRUNDMAN, p. 372, 2010. Tradução livre)⁹

A fita branca, por tratar de um tema “alemão”, diferencia-se do tipo de narrativa utilizada nas outras produções da filmografia de Haneke. Trata-se de outro mundo – fora do ambiente austríaco – retratado, entretanto este mundo concerne não só a Alemanha, mas a todos aqueles que foram afetados direta e indiretamente pelo nazi-fascismo. De certa forma, tanto *A fita branca* quanto os filmes da trilogia explanam problemas que se relacionam em grande parte às classes das quais os indivíduos representados faziam

⁹ Haneke’s two multistrain narratives are closely aligned with European art cinema and European history. They reflect that cinema’s long-standing concern with such traditional first world problems as urban alienation, the anonymity of contemporary society, and the social anemia of the middle class. But they also reflect more recent historical phenomena, such as the various repercussions of the fall of the Eastern bloc, of Europe’s advancing political and bureaucratic integration, and of its colonialist legacy. “*A Companion to Michael Haneke*” de Roy Grundmann (Org.)

parte. Haneke ilustra a passagem do tempo e as mudanças socioeconômicas e culturais das sociedades ocidentais, mostrando também que, enquanto o mundo “progride”, nós estamos sujeitos, ou mesmo destinados a repetir as ações daqueles que as vivenciaram antes de nós e que, por sua vez, repetiram também as de seus antepassados.

Analisa-se nesta pesquisa a origem do mal, simbolizado pelo fascismo do início do século XX e pelo microfascismo de finais do mesmo século e assim por diante, porém, não há uma *data* certa para a origem deste sentimento que sempre esteve entre nós. O mal pode ser relativo, “temporário”, inerente, etc., sabemos que ele existe, mas muitas vezes não conseguimos vê-lo, principalmente quando ele *disfarça-se* de bem. O fascismo, quando elaborado por Benito Mussolini, baseava-se fortemente em princípios religiosos:

A concepção fascista da vida é religiosa, na qual o homem é visto em sua relação imanente com uma lei superior, dotado de um arbítrio objetivo que transcende o indivíduo e o eleva à comunhão consciente em uma sociedade espiritual. (...)

O Estado fascista não é indiferente aos fenômenos religiosos em geral nem manifesta uma atitude de indiferença em relação ao Catolicismo Romano, a religião especial e positiva dos italianos. O Estado não tem uma teologia, mas tem um código moral. O Estado fascista vê na religião uma das mais profundas manifestações espirituais e por esse motivo não apenas respeita a religião, mas a defende e protege. (...) O fascismo respeita o Deus dos ascéticos, dos santos e heróis, e também respeita a Deus conforme o ingênuo e primitivo coração do povo o concebe, o Deus a quem o povo endereça suas preces. (MUSSOLINI, 2019, pp. 15, 36-37)

O nacional-socialismo de Adolf Hitler, por sua vez baseava-se no movimento iniciado por Mussolini. O ódio aos judeus – uma das principais “pautas” do nazi-fascismo – não surgiu durante a Segunda Guerra Mundial, o cristianismo e seus adeptos vem demonizando o judaísmo desde muito tempo, sem culpa e com convicção de que seus princípios os tornavam cidadãos de *bem*.

Podemos dizer que um líder como Hitler sabia de certo o que estava fazendo com seu objetivo de limpar a Alemanha das impurezas não arianas, mas, podemos afirmar com certeza que as pessoas que entregavam famílias em situação “ilegal” naquele contexto o faziam por serem más ou somente por medo? E aquelas pessoas pobres que abrigavam outras ainda mais pobres em seus sótãos e porões, sendo capazes de morrer sem entrega-las aos oficiais? Sem mencionar famílias judias mais abastadas que entregavam os seus em troca de uma liberdade que no final não lhes era concedida. É possível comparar estes dois tipos de pessoas dividindo-os entre maus e bons?

Martin, de *A fita branca* é bom ou mau por seguir as ordens de sua irmã Klara? A imagem passada por seu personagem não nos leva a crer que ele seja uma pessoa má, mas alguém coagido a fazer o mal em nome de outra pessoa com mais poder que ele, porém, da mesma maneira que Martin ajuda Klara em seus crimes – de maneira molecular – Adolf Eichmann¹⁰ – de maneira molar – disse, em seu julgamento, ter apenas seguido as ordens diretas de Hitler – seu patrão – ao enviar centenas de milhares de prisioneiros aos campos de concentração e morte durante a Segunda Guerra Mundial. Martin e as outras crianças junto de Klara usam de violência por estarem em seu meio, todas elas sofrem agressões de seus pais com o argumento da educação, portanto, repetem seus atos como meio de educá-los por sua conduta contrária ao que pregam.

Não se pode dizer ao certo o que faz com que pessoas ajam de maneiras tão distintas entre si, como mencionado acima. Não se sabe ao certo o que faz o mal aflorar dentro de alguns em maior abundância e em menor em outros. Os filmes de Haneke nos apontam várias direções, o mal em suas produções não existe sem um motivo, e é neste ponto que vemos a sensibilidade delas: na crueza das ações diante da câmera e na falta de *humanidade* da maioria de seus personagens podemos ver aquilo que nos falta a nós e ao outro, a banalidade com a qual o cineasta trata de assuntos sérios e infelizes não é *gratuita*, ela funciona, dentre outras maneiras, como forma de instigar algum tipo de reação em seu telespectador, mesmo que esta reação seja o desconforto, o incômodo. É nesse tipo de sentimento que reside a realidade de nossos dias, de que a verdade é incômoda e tentamos a esconder, disfarçar. Os filmes de Michael Haneke ilustram de forma excepcional a frieza com que, inseridos em um cotidiano cada vez mais dominado pelo fascismo, tratamos nossas próprias vidas e vai além, nos mostrando que, se damos o mínimo em nossas relações com nós mesmos, como poderíamos nos relacionar com o resto do mundo?

Os discursos de líderes de movimentos fascistas eram carregados de um sentimento de nacionalismo e coletividade, pregava-se uma “união” daqueles que prezassem pela ordem e pelo progresso de sua nação que, segundo suas próprias teorias, só se dariam após uma limpeza daquilo que significasse o oposto da ordem. Apesar disto, o fascismo se forja tanto no individualismo e egoísmo quanto o microfascismo, em uma espiral de pequenas explorações de um grupo a outro, a

¹⁰ Adolf Eichmann (1906 – 1962) foi um tenente-coronel da SS na Alemanha nazista, um dos principais organizadores do Holocausto, responsável pelo envio de judeus a campos de concentração e extermínio durante a Segunda Guerra Mundial.

engrenagem do Estado funcionando do seu próprio jeito, fazendo pequenas concessões aqui e ali para que seus explorados se sintam exploradores, sendo esta a máxima do microfascismo: o desejo do oprimido de ser também o opressor, ou seja, o desejo molecular de ser fascista em nível molar:

É curioso como, desde o início, os nazistas anunciavam para a Alemanha o que traziam: núpcias e morte ao mesmo tempo, inclusive a sua própria morte e a dos alemães. Eles pensavam que pereceriam, mas que seu empreendimento seria de toda maneira recomeçado: a Europa, o mundo, o sistema planetário. E as pessoas gritavam bravo, não porque não compreendiam, mas porque queriam esta morte que passava pela dos outros. É como uma vontade de arriscar tudo a cada vez, de apostar a morte dos outros contra a sua, e de tudo medir com “deleômetros”, com medidores de supressão. (DELEUZE, GUATTARI, p. 123-124, 2012)

O microfascismo contemporâneo funda-se no caos da *vida nua*, do “corpo que não aguenta mais”, do esgotamento físico e mental despendido em uma causa já perdida. Maximilian, de *71 fragmentos*, por não mais suportar a burocratização cotidiana imposta a ele e àquelas pessoas dentro do banco, é acometido por um acesso de fúria. Seu “ataque” de violência não é algo aleatório, mas uma explosão de sentidos em um ambiente escasso deles. Ao atirar naqueles desconhecidos no banco, atira em si mesmo, vê nos outros – como em si mesmo – um espelho fragmentado pelas rachaduras, não do vidro, mas dos cacos da vida sem propósito.

Assim como os personagens de Michael Haneke, estamos todos expostos à “evolução” e “progresso” das sociedades, que ocorre em detrimento do declínio do humano, da anestesia e esvaziamento contínuo de uma existência corroída pelas ações ordinárias do dia a dia, da dissolução de afetos e coletividades, daquilo que, em suma, nos torna seres dotados de subjetividade, seres racionais. Fazendo uma analogia, os replicantes de *Blade Runner* (1982)¹¹, robôs idênticos ao ser humano criados para executar somente suas funções, como pequenas engrenagens do sistema, possuem mais *humanidade* do que os humanos “dóceis” moldados pelos aparelhos de poder dos séculos XX e XXI. Seu slogan “mais humano do que o humano” se prova ao levá-los a uma rebelião contra seus criadores, uma rebelião pelo direito de viver suas vidas além das obrigações a eles impostas por seu prazo de validade. O conflito entre homem e máquina, comumente explorado pela arte nos direciona, hoje, a um questionamento que

¹¹ Blade Runner. Direção: Ridley Scott. Estados Unidos/Reino Unido: The Ladd Company, Shaw Brothers e Blade Runner Partnership, 1982. 1 DVD (117min.).

vai além da ficção científica: se um dia as máquinas nos superarão em consciência, visto que já nos superaram em outros campos.

Atravessamos há muito estados-catástrofe onde, a cada uma das vezes repetimos os mesmos erros. Nossa tarefa para o “futuro” é olhar para o passado e apreender dele o máximo possível, entendendo que nossa função como cidadãos do mundo não é somente aceitar o que nos é imposto e nos acostumarmos com isso, mas compreender que as coisas podem ser diferentes em nosso tempo do que foram anteriormente. Pensar com nossas cabeças e não replicar ideias perpetradas por um sistema que esmaga o humano socialmente, politicamente e subjetivamente. Devemos olhar em frente, não com nostalgia pelas “glórias” do passado, mas com o anseio pela mudança e pela busca em sair da inércia a que somos condicionados e a que os sistemas de poder desejam continuar nos mantendo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As obras analisadas nesta pesquisa formam uma espécie de cronologia ao “contrário.” Os eventos retratados em *A fita branca* são muito anteriores àqueles retratados na *Trilogia da frieza*, sendo este lançado 15 anos após *O vídeo de Benny*. Pode-se dizer disso que, ainda que Michael Haneke não tenha “escolhido” lançar as quatro obras nesta ordem, elas seguem a ordem cíclica da história e da vida humana. Tendemos sempre a olhar para o passado para projetarmos o futuro, mesmo que esse não seja palpável. O futuro nada mais é do que o presente de nossas ações desgastado pela anulação do *agora* em detrimento do *depois*, a busca pelo progresso sem saber como este será.

O presente trabalho buscou traçar paralelos entre as sociedades europeias de antigamente, no início do século XX e às posteriores, de fins do mesmo século, passando brevemente pelo século XXI, intentando ilustrar os problemas e crises que perpassaram estes anos tumultuados por guerras e como isto teve influência na construção do cenário atual em que vivemos. Objetivou-se também discutir temas como o mal e sua *origem*, aliado aos fascismos e microfascismos, bem como sua relação com os eventos dos anos retratados nas obras de Michael Haneke.

Podemos ver a partir desta pesquisa que há diversas causas e gatilhos para que o “mal” surja em nosso meio. Os filmes de Haneke estão cheios de exemplos e representações deste. Em *A fita branca* nos é apresentada uma espécie de *gênese* do fascismo antes mesmo de sua criação por Mussolini em 1921, o que nos ilustra que o *mal* faz parte do senso comum e que bastam as “ferramentas” certas para que ele tome forma e ganhe poder, seja a partir de partidos políticos, do exército, da igreja ou mesmo da união destas três instituições de poder, como nos dias atuais no Brasil, onde vemos um *retorno* a ideias passadas, o gosto pela violência e uma destruição da democracia já tão frágil, instituída através da própria “democracia”.

O microfascismo, ainda que visto como uma parcela “aceitável” do fascismo dentro de nós, pode ser mais preocupante do que o fascismo em si. O microfascismo oculta suas atitudes e pensamentos, nos levando a viver em estado constante de alienação, onde tentamos alienar aos outros de nossas próprias personalidades, escondendo-nos sob camadas e mais camadas de sentimentos reprimidos – sejam eles bons ou ruins – o que deságua em ações o tempo todo contidas e freadas. A vida

microfascista representada por Michael Haneke consiste em tentar, dia após dia, não explodir; e vivemos tentando da mesma forma, porém, como nos filmes, na vida real também não se pode conter algumas destas explosões.

Michael Haneke expõe a ferida da sociedade de primeiro mundo, da burguesia europeia, mostrando também a que custo este título foi conquistado e como se mantém, a partir da exploração constante do mais fraco, da desumanização da humanidade. O imigrante romeno de *71 fragmentos de uma cronologia do acaso*, fugindo da miséria em seu país tem um “quase” final feliz ao ser adotado por uma família, o que difere da realidade quase total dos imigrantes que chegam a Europa. A TV austríaca documenta a jornada do garoto como uma história de superação, comovendo sua população devido o “espírito natalino” da época, enquanto ao mesmo tempo documenta também a morte de dezenas de milhares de outros imigrantes, seja pelas guerras ou em outras fronteiras ao redor da Europa, além da fome e miséria de países menores.

Esta é a doença da qual perece a sociedade atual: escolhem-se as causas pelas quais vale a pena discutir e por quanto tempo essa discussão durará. A “preocupação” seletiva e microfascista das redes de TV do fim do século XX que migrou também para as redes sociais do século XXI. O mal faz parte da natureza humana assim como o bem, não se podem conter tais características, bem como as pulsações de morte, que perpassam a todos, em maior ou menor grau. O problema de nosso tempo e daquele que ainda virá, bem como aquele que já foi, é a busca incessante pelo poder e pela dominação do *outro*. Desde sempre, toda sociedade foi composta por hierarquias, e da mesma forma que foi construída por elas, foi também arruinada.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de Exceção** – Homo Sacer II, I. Tradução de Iraci D. Poleti. – 2. ed. – São Paulo: Boitempo, 2004 (Estado de sítio).

_____. **Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I**. Tradução de Henrique Burigo. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo sacer III)**. Tradução de Selvino J. Assmann. – São Paulo: Boitempo, 2008 (Estado de sítio).

ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. Tradução de Roberto Raposo. – São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Sobre a violência**. Tradução de André de Macedo Duarte. – 7ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: as consequências humanas**. Tradução de Marcus Penchel. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

BAUMAN, Zygmunt, LYON, David. **Vigilância líquida**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. – Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. – 8ª ed. revista – São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas v. 1)

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. – São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 3**. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. 2ª ed. – São Paulo: Editora 34, 2012.

ECO, Umberto. **O fascismo eterno**. Tradução de Eliana Aguiar. – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Record, 2018.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: A vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. – 3ª ed. – São Paulo: Paz e Terra, 2015.

_____. **Microfísica do poder**. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. – 5ª ed. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.

MUSSOLINI, Benito, TRÓTSKI, Leon. **Fascismo**. Tradução de Regina Lyra. – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

PELBART, Peter Pál. **O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento**. – 2ª ed. – São Paulo: N-1 edições, 2016.

SOBRE MICHAEL HANEKE

BRUNETTE, Peter. **Michael Haneke**. – University of Illinois Press Urbana and Chicago. – (Contemporary film directors) 2010.

CAPISTRANO, Tadeu. (Org.) **A imagem e o incômodo: o cinema de Michael Haneke**. – Rio de Janeiro: WSET Multimídia & Editora, 2011.

GRUNDMANN, Roy (Org.). **A Companion to Michael Haneke**. – Wiley-Blackwell companions to film directors. – 2010.

PRICE, Brian, RHODES, John David (Org.). **On Michael Haneke**. – Detroit: Wayne State University Press, 2010.

FILMES DE MICHAEL HANEKE

71 FRAGMENTOS de uma cronologia do acaso. Direção: Michael Haneke. Áustria: Wega Film, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) e Arte Geie, 1994. 1 DVD (130min.).

A FITA branca. Direção: Michael Haneke. Áustria/Alemanha/França/Itália: Wega Film e Les Films du Losange, 2009. 1 DVD (145min.).

O SÉTIMO continente. Direção: Michael Haneke. Áustria: Wega Film, 1989. 1 DVD (104min.).

O VÍDEO de Benny. Direção: Michael Haneke. Áustria: Wega Film e Bernard Lang, 1992. 1 DVD (105min.).